
*ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS**Das Aufsatzwerk*

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-063-35>

Griseldas „Magnificenza“

Zur Interpretation von „Decameron“ X 10

Schon bei ihren ersten Zuhörerinnen scheint die Novelle, welche das „Decameron“ beschließt und bald sein berühmtestes Stück werden sollte, eine leicht irritierte, jedenfalls nicht ganz einhellige Reaktion hervorgerufen zu haben:

„La novella di Dioneo era finita, e assai le donne, chi d’una parte e chi d’altra tirando, chi biasimando una cosa, chi un’ altra intorno ad essa lodandone, n’avevan favellato“.¹

Wie man weiß, dauert diese Uneinhelligkeit, das ‚tirar chi d’una parte e chi d’altra‘, auch bei der neueren Kritik an. Zwar gewann die Griselda-Novelle oder – nach anderer Interpretation – die ‚Novelle vom Marchese di Saluzzo‘ während Renaissance und Barock vor allem dank Petrarcas lateinischer Übersetzung „De insigni oboedientia et fide uxoria“ ein fast universales Prestige²; doch machte sich seit dem 19. Jahrhundert dann wieder jene Verlegenheit bemerkbar, von der offenbar bereits das Publikum des Trecento etwas gespürt hatte. Zum Stein des Anstoßes wurde insbesondere die Figur der Griselda, die nach bürgerlichen Begriffen jegliches Prinzip psychologischer oder moralischer Wahrscheinlichkeit verletzen mußte. Exemplarisch wirkt hier das Urteil, das De Sanctis in seiner Literaturgeschichte

1 Giovanni Boccaccio, „Decameron“ – „Filocolo“ – „Ameto“ – „Fiammetta“, a cura di Enrico Bianchi – Carlo Salinari – Natalino Sapegno, Milano-Napoli 1952, S. 756. Auf diese Ausgabe wird im folgenden durch die Seitenangaben im Text verwiesen.

2 Vgl. dazu Käte Laserstein, „Der Griseldisstoff in der Weltliteratur – Eine Untersuchung zur Stoff- und Stilgeschichte“, Weimar 1926; E. Golenistcheff-Koutousoff, „L’histoire de Griseldis en France au XIVe et au XVe siècle“, Paris 1933, sowie die zahlreichen Hinweise in: „Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali“, a cura di Francesco Mazzoni, Firenze 1978, passim, bes. S. 49f., 86, 89, 110f., 225ff., 285f., 320ff., 395, 409ff., 417, 429 und 453ff. Syptomatisch für die enorme Verbreitung der Novelle ist bereits eine Äußerung aus dem katalanischen Mittelalter, wenn Bernat Metge, der die Novelle selbst nach Petrarcas Version übersetzte, im vierten Buch der allegorischen Erzählung „Lo somni“ befindet: „La pasciència, fortitut e amor conjugal de Griselda, la istòria de la qual fou per mi de latí en nostre vulgar transportada, callaré, car tant és notòria que ya la reciten per enganar les nits en les vetles e com filen en ivern entorn del foc“ (B. Metge, „Obras“, ed. Martín de Riquer, Universidad de Barcelona 1959, S. 336; zitiert nach M. de Riquer, „Boccaccio nella letteratura catalana medioevale“, in: „Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali“, a.a.O. S. 121)

formulierte. Es identifiziert den „vuoto della coscienza ed il difetto di senso morale“, der für De Sanctis ja beinahe alle Literatur zwischen Dante und den Vorläufern des Risorgimento prägte, paradoxerweise gerade in Boccaccios Bild höchster Tugend; denn:

„Griselda, il personaggio più virtuoso di quel mondo [...] per mostrarsi buona moglie soffoca tutti i sentimenti della natura e la sua personalità e il suo libero arbitrio. L'autore, volendo foggare una virtù straordinaria che colpisca di ammirazione gli uditori, cade in quel misticismo contro di cui si ribella e che mette in gioco, collocando l'ideale della virtù femminile nell'abdicazione della personalità, a quel modo che, secondo l'ideale teologico, la carne è assorbita dallo spirito e lo spirito è assorbito da Dio“.³

Da auch spätere einflußreiche Kritiker – etwa Adolph Gaspary oder Attilio Momigliano – in ähnlichem Sinn urteilten,⁴ braucht nicht zu verwundern, daß man zur ‚Rettung‘ der problematischen Novelle auf die Idee kam, den Schwerpunkt ihrer Thematik zu verschieben. Nicht Griselda sei die eigentliche Zentralgestalt, argumentierte z. B. Vincenzo Pernicone, sondern der Marchese di Saluzzo, Griseldas Gatte, Herr und Prüfer, dem nun die Rolle eines Symbols ‚ingeniöser‘ feudaler Willkür zufiel.⁵ Dieser Interpretation schloß sich mit gewissen Korrekturen Luigi Russo an. Zu Recht betonte er, daß eine Lektüre unter ‚realistischem‘ Vorzeichen die Novelle kaum angemessen verstehen könne. Stattdessen gelte es, ihre ‚allegorisierenden‘ Züge zu erfassen, die nicht im Marchese allein, wohl aber im Paar Griselda-Gualtieri auf einen durchaus positiv angelegten ‚Apolog feudaler Lebensverhältnisse‘ hinausliefen:

„tutto deve tendere a lumeggiare, come in proverbio, la ‘solennità bizzarra dello spirito feudale’“.⁶

Der Fortschritt, den Russos „Postilla critica“ im Rahmen der Crocianischen Ästhetik bedeutet, ist unverkennbar. Sie überwindet die unvermittelte Projektion zeitgenössischer Werte auf einen Text des Trecento, um an ihm dafür gerade das Andersartige, d. h. hier: den repräsentativen Ausdruck ‚feudaler Lebensverhältnisse‘, als das Zentrum seiner poetischen Wirkung hervorzukehren. Indessen läßt auch diese (zunächst noch recht globale) Historisierung der Novelleninterpretation manche Fragen offen. Vor allem ist ein Einwand nicht abzuweisen, welcher die Verklärung, das „lumeggiare“, des Feudalgeistes

3 Francesco De Sanctis, „Storia della letteratura italiana“, Firenze (Sansoni) 1963, S. 292

4 Vgl. dazu Luigi Russo, „Letture critiche del Decameron“, 5Bari 1977, S. 317ff. Diesen Urteilen folgt im übrigen noch Carlo Salinari, für den die Griselda-Geschichte neben anderen Novellen des zehnten Tages zu den „situazioni inverosimili – e artisticamente fallite“ einer nicht-authentischen „cortesia“ gehört (vgl. C. Salinari, „Boccaccio Manzoni Pirandello“, Roma 1979, S. 66).

5 Vgl. V. Pernicone, „La novella del marchese di Saluzzo“, in: La Cultura 11, Dezember 1930

6 L. Russo, „Letture critiche“, a.a.O. S. 324

betrifft. Bildet er für Boccaccio tatsächlich den Inbegriff seines „caro mondo poetico della cortesia e della feudalità“⁷, wo doch Gualtieris „solennità bizzarra“ vom Erzähler Dioneo zweimal explizit verurteilt wird und wo wir ohnehin seit langem gewohnt sind, im „Decameron“ vorzugsweise die „chanson de geste bourgeoise“ bzw. „epopea mercantesca“ zu sehen⁸, die mit der Apotheose eines „spirito feudale“ nur wenig im Sinn haben kann? Dioneo jedenfalls äußert sich zum „spirito del marchese“, der laut Pernicone in der Griselda-Novelle ‚triumphieren soll‘, unmißverständlich negativ.

„Io [...] vo’ ragonar d’un marchese non cosa magnifica, ma una matta bestialità“,

verkündet er am Anfang der Erzählung, während der Schlußkommentar – Griselda lobend und den Marchese erneut tadelnd – lautet:

„Chi avrebbe, altri che Griselda, potuto col viso, non solamente asciutto ma lieto, sofferire le rigide e mai più non udite prove da Gualtieri fatte? Al quale non sarebbe forse stato male investito d’essersi abbattuto a una, che quando fuor di casa l’avesse in camicia cacciata, s’avesse sì ad un altro fatto scuotere il pelliccione, che riuscita ne fosse una bella roba“.⁹

Bedenkt man, wie karg und knapp das „Decameron“ in den Überleitungen zwischen den einzelnen Novellen im allgemeinen die moralisierenden Kommentare bemißt (worauf Rudolf Baehr im Vergleich mit dem „Heptaméron“ gerade noch hingewiesen hat)¹⁰, so wirken diese Stellungnahmen mehr als prononciert: ‚verklärt‘ wird durch sie ausschließlich Griselda, die zur Heroine des ‚Apologs‘ aufsteigt; soweit der „spirito feudale“ in Gualtieris Capricen eingegangen ist, wird er dagegen am Ende zurückgewiesen oder zumindest in eine deutliche Distanz gerückt.

Angesichts solcher Unstimmigkeiten lohnt es sich, (wieder einmal) eine neue Lektüre der letzten Novelle des „Decameron“ vorzuschlagen. Das erscheint umso reizvoller, als bei dieser Erzählung die gegensätzlichen Bestimmungen von Boccaccios ideologischer Position am härtesten aufeinanderstoßen: eben jener Autor, der nach Branca die „chanson de geste bourgeoise“ verfaßte, soll hier ja – nach Russo –

7 Vgl. ebda. S. 328

8 Zu Vittore Brancas Formel von der „chanson de geste bourgeoise“ vgl. neben den inzwischen kanonischen Studien „Boccaccio medievale“ (Firenze 1975, 1. Aufl. 1956) und „Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio“, Roma 1958, auch „Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali“, a.a.O. S. 182, 186, 413 oder 430

9 G. Boccaccio, „Decameron“, a.a.O. S. 746 und 756. Dagegen Pernicone: „Griselda è figura di sfondo: serve a far trionfare lo spirito del marchese. È lui che campeggia per l’umiltà e la pazienza di una donna che non crede di avere alcun merito della sua pazienza“ (zitiert nach L. Russo, „Lecture critiche“, a.a.O. S. 316f.)

10 Vgl. R. Baehr, „Marguerite de Navarre und Boccaccio: Tradition und Selbständigkeit im ‚Heptaméron‘“, in: Sprachkunst 10 (1979) S. 5–23, hier S. 17

den „poeta del mondo feudale-cortese“ abgeben¹¹ – ein Widerspruch, den auch Giorgio Padoans neuere Studie über „Mondo aristocratico e mondo comunale nell’ideologia e nell’arte di Giovanni Boccaccio“ nur mühsam zu verdecken weiß. In ihr wird die letzte Novelle aus dem Gesamtkorpus der Erzählungen gewissermaßen herausgehoben; denn bleibt das „Decameron“ als Ganzes für Padoan ein „ineguagliato esempio di letteratura borghese“, muß Griselda zur großen Ausnahme werden, die gegenüber der Welt der Comune zugleich einen Anachronismus und eine (im Grunde bedauerliche) Antizipation der Signoria darstellt:

„Personaggio [...] che risente del mondo letterario del passato, Griselda é nel contempo il presentimento di una nuova cultura, di una nuova civiltà. In quello splendido crepuscolo della libertà comunale stava già nascendo la Signoria“.¹²

Um die offenkundig prekäre Lage der Griselda-Novelle zwischen feudalaristokratischen und bürgerlichen Werten genauer zu umreißen, werfen wir zunächst einen Blick auf den Kontext, der unsere Geschichte umgibt. Kommt ihr innerhalb der Komposition des „Decameron“ ein herausgehobener Platz zu, kann das wohl kaum im negativen Sinn des Ausnahmehaften und aus der Ordnung des Ganzen Herausfallenden gelten. Jedenfalls pflegt die Endposition in einem durchgebildeten Zyklus besondere Akzente zu verleihen, Gewicht wie Bedeutung des in solche Stellung Versetzten zu mehren, statt es zum bloßen Nachtrag zu schmälern. Beim „Decameron“ mußte diese Akzentuierung eigentlich noch evidenter als in anderen Erzählzyklen wirken, da die Erzählungen des zehnten Tags im Verhältnis zu den vorangegangenen Tagen einen auffällig geschlossenen Zusammenhang bilden. Gleichfalls ist ihnen – ähnlich jenen der „Quarta Giornata“ – ein ernsterer Ton zu eigen, wie er sich für die Klimax des Zehntagewerks sicherlich ziemt. Dieser Ernst hängt zugleich zweifellos mit dem speziellen Thema der „Decima Giornata“ zusammen. In ihr gruppieren sich die Novellen bekanntlich nicht mehr um die mittleren Werte der „industria“ oder des „avvedimento“, sondern um jene Tugend, welche das Mittelalter für die nobelste hielt: „liberalità“ oder – synonym dazu gebraucht – „magnificenzia“. Soll erzählt werden

„di chi liberalmente ovvero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a’ fatti d’amore o d’altra cosa“ (S. 668),

11 Vgl. L. Russo, „Lecture critiche“, a.a.O. S. 325

12 Vgl. G. Padoan, „Il Boccaccio le Muse il Parnaso e l’Arno“, Firenze 1978, S. 90f.

so wird damit zum Ausgang und Höhepunkt des Erzählspiels ein Wert illustriert, der alle anderen bislang berührten Qualitäten übersteigt, eben weil er der spezifisch feudalaristokratische ist, in dem sich sowohl moralische als auch soziale Höhe konnotiert. Erst Machiavelli betreibt im 16. Abschnitt des „Principe“ „De Liberalitate et Parsimonia“ seine entschiedene Abwertung, und wenn er die „liberalità“ dort aus dem Geist eines zweckrationalen politischen Kalküls gleichsam entmythologisiert, läuft das mittelalterlich-feudalaristokratischem Denken nicht weniger kraß zuwider als die darauf folgenden ‚skandalösen‘ Einschränkungen von „pietas“ und „fides“.

Als seinen Höhepunkt präsentiert das „Decameron“ also eine Novellenreihe, die in gehobenem Ton Phänomene ethischer wie gesellschaftlicher Höhe behandelt, in deren Ernst die ‚Komik‘ eines ‚realistischeren‘ und gleichzeitig niedrigeren Weltverhaltens gewissermaßen aufgehoben ist. Sollte uns das bereits daran hindern, Boccaccios Zehntagewerk umstandslos (und a-historisch) zum „ineguagliato esempio di letteratura borghese“ zu erklären; erscheint die Bürgerlichkeit der Erzählperspektive noch fragwürdiger, sobald man die bemerkenswert dichte Integration der Novellen des zehnten Tags in Betracht zieht. Sie sind durch das Thema „magnificenzia“ ja nicht nur einfach verbunden, sondern geradezu als Etappen oder Positionen in einem idealen Wettstreit angelegt, bei dem es um das vorzüglichste Exempel jener Tugend geht,

„la quale, come il sole è di tutto il cielo bellezza e ornamento, è chiarezza e lume di ciascuna altra virtù“.

¹³
(S. 670)

Bei diesem Wettstreit tritt in den Mittelpunkt der hier relativ ausgedehnten Diskussionen die Standeszugehörigkeit der essentiell heroischen Gestalten, welche auf exemplarische Art „liberalmente ovvero magnificamente“ handeln.

Normalerweise gilt die „magnificenzia“ als Attribut und Prärogativ des höchsten Standes, insbesondere der Herrscher, weshalb die Novellenreihe folgerichtig mit einem königlichen Beispiel ihren Anfang nimmt und auch im weiteren Verlauf vorzugsweise bei den Königen oder bei Saladino, dem ‚Sultan von Babylon‘ (vgl. S. 728), verharret. Doch bleibt die Normalität dieser hierarchischen Zuordnung von „magnificenzia“ nicht ohne Ausnahmen und – wenn man so will – Anomalien. So kann großmütig z. B. auch ein Kleriker handeln, in welchem Fall sich die „virtù“ des Königs – wie mit maliziösen Untertönen suggeriert wird – nachgerade zum „miracolo“ steigert; denn im allgemeinen seien die Kleriker ‚gieriger als die Frauen und fanatische Feinde jeglicher Liberalitas‘. (vgl. S. 674) Ein solcher

13 Vgl. dazu auch Giorgio Cavallini, „La decima giornata del ‚Decameron‘“, Roma 1980, passim, bes. S. 59

Überbietungsvergleich wird ausgeweitet, nachdem in der vierten Novelle die Rede auf die Großmut eines erotischen Verzichts gekommen ist, welcher das bis dahin sublimste Beispiel der „magnificenzia“ ausmachen soll (S. 692):

Che adunque qui, benigne donne, direte? Estimerete l'aver donato un re lo scettro e la corona, e uno abate senza suo costo aver riconciato un malfattore al papa, o un vecchio porgere la sua gola al coltello del nimico, essere stato da agguagliare al fatto di messer Gentile? Il quale giovane e ardente, e giusto titolo parendogli avere in ciò che la tracutaggine altrui aveva gittato via ed egli per la sua buona fortuna aveva raccolto, non solo temperò onestamente il suo fuoco, ma liberalmente quello che egli soleva con tutto il pensier disiderare e cercar di rubare, avendolo, restituì. Per certo niuna delle già dette a questa mi par simigliante.

Über das Thema des erotischen Verzichts kehrt die Erzählfolge darauf wieder zu den Königen zurück, etwa zu Karl I. von Anjou, der die größte Tat eines „re magnanimo“ (S. 702) vollbringt, indem er sich selbst, d. h. seine Leidenschaften, besiegt:

„Così adunque il magnifico re operò, il nobile cavaliere altamente premiando, l'amate giovinette laudevolmente onorando, e sé medesimo fortemente vincendo“. (S. 703)

Auf eine weitere Königsgeschichte folgt dann die Novelle über die Freunde Tito und Gisippo, an deren Beginn die Erzählerin Filomena das Verhältnis von Standeszugehörigkeit und höchster Tugend am nachdrücklichsten problematisiert. Dabei spricht sie der herrscherlichen „magnificenzia“ einen Teil ihres Verdienstes ab, da sie vom Decorum des Herrscheramtes ja nicht zu trennen und deshalb kaum individuell zurechenbar sei. Für bewundernswert müsse das „esser magnifico“ dagegen im Fall jener „cittadini“ erachtet werden, welche gleichsam ohne spezielle Standesverpflichtung großmütig handelten, so daß die „opere“ „de' nostri pari“ am Ende noch feinere Verdienste erlangen könnten als die „opere de' re“ (S. 711):

Magnifiche donne, chi non sa li re poter, quando vogliono, ogni gran cosa fare, e loro altresì spezialissimamente richiedersi l'esser magnifico? Chi adunque, possendo, fa quello che a lui s'appartiene, fa bene; ma non se ne dee l'uomo tanto maravigliare, né alto con somme lode levarlo, come un altro si converria che il facesse, a cui per poca possa meno si richiedesse. E per ciò, se voi con tante parole l'opere de' re esaltate e paionvi belle, io non dubito punto che molto più non vi debbian piacere, ed esser da voi commendate quelle de' nostri pari, quando sono a quelle de' re simiglianti o maggiori; per che una laudevole opera e magnifica usata tra due cittadini amici ho proposto in una novella di raccontarvi.

Nun ist es im Erzählspiel der sieben Damen und drei jungen Männer bekanntlich von Anfang an eine ausgemachte Sache, daß Dioneo, der Erzähler der Griselda-Novelle, das Privileg einer gewissen Freizügigkeit genießt und sich daher nicht an das Thema des jeweiligen Tages zu halten braucht. Indessen durchbricht Dioneo beim Vortrag der letzten Novelle wenigstens teilweise auch die Regel seiner Regelfreiheit.¹⁴ Jedenfalls ist nicht zu übersehen, daß er zur Einleitung explizit die Stichworte der vorangegangenen Erzählungen wie Diskussionen aufgreift:

„Mansuete mie donne, per quel che mi paia, questo dì d’oggi è stato dato a re e a soldani e a così fatta gente: e per ciò, acciò che io troppo da voi non mi scosti, vo’ ragionar d’un marchese non cosa magnifica, ma una matta bestialità“. (S. 745f.)

Damit wird die Novelle – wenngleich nicht ohne einen Anflug von Ironie – dem thematischen Programm des gesamten Tages durchaus angeschlossen. Einerseits setzt Dioneo die Nobilität der Protagonisten („re e [...] soldani e [...] così fatta gente“) – „acciò che io troppo da voi non mi scosti“ – mit einem „marchese“ fort; andererseits will er von ihm zwar keine generöse Tat berichten, doch immerhin etwas, was auf den Begriff der „cosa magnifica“ als „matta bestialità“ sozusagen antonymisch bezogen werden kann.¹⁵ Wurde zuvor diskutiert, ob und inwieweit eine „cosa magnifica“ auch nicht-herrscherlichen oder gar nicht-adligen Personen zugänglich sei, kündigt Dioneo jetzt die respektlose Gegenprobe an: den „marchese“ von ausgeprägt herrscherlichem Bewußtsein, dem trotzdem – gerade im Gefühl seiner feudalen Machtvollkommenheit – ein ‚törichter‘ Verstoß gegen die „liberalità“ wie gegen die Menschenwürde überhaupt unterläuft. Ist es hier also der Vertreter des aristokratischen Standes, der als ‚Herrscher‘ bei aller unbestreitbaren und erzählerisch auch pointierten Ingeniosität den zentralen aristokratischen Wert verfehlt, so liegt die Frage nahe, ob dieser Wert nicht umgekehrt – in einer gewissermaßen chiasmatischen Symbolfigur von dem Opfer des ‚Herrschers‘, der Frau aus ‚niedrigem Stande‘ („bassa condizione“), exemplarisch verwirklicht wird. Es wäre dies ein Chiasmus, den gewiß kein Passus der Erzählung ganz explizit machen kann, den aber die Novellenstruktur selbst – kraft der Verteilung ihrer moralischen Gewichte – zu insinuieren versteht.

Wollen wir der Frage weiter nachgehen, ist zunächst ein Mißverständnis zu beseitigen, das zumindest seit De Sanctis die Wertung von Griseldas Verhalten betrifft. Mißt man es mit den bürgerlich-liberalen Maßstäben des 19. Jahrhunderts, mag es in der Tat als unziemliche Willenslosigkeit, ja „abdicazione

14 Vgl. Mirko Bevilacqua, „L’amore come ‚sublimazione‘ e ‚degradazione‘: il denudamento della donna angelicata nel ‚Decameron‘“, RLI 79 (1975), S. 415–432, hier S. 428: „L’ultima novella [...] è una trasgressione alla trasgressione continuata nell’opera di Dioneo“.

15 Als letztes Glied einer aristotelischen Sündentrias, der „tre disposizion che ‘l ciel non vole“, erscheint die „matta bestialitate“ – durch hartes Enjambement akzentuiert – bereits bei Dante (vgl. „Inferno“ XI, 8f.).

della personalità“ anmuten, und zumal die scheinbar gefühlsarme Opferung ihrer Kinder hat man Griselda bezeichnenderweise auch stets übelgenommen. Die Wertung des Erzählers, der eben nicht nach bürgerlich-liberalen Maßstäben urteilt, setzt jedoch andere Akzente. Am deutlichsten sind sie bisher wohl von Giorgio Cavallini erfaßt worden, wenn er in seiner Monographie über den zehnten Tag im Unterschied zur *Comunis Opinio* gerade Griseldas Willenskraft und bewußte Aktivität hervorhebt.¹⁶ Eine solche Sicht wirkt verwunderlich, solange man sich bloß an den groben Umriß der Handlung hält; bestätigt wird sie dagegen durch die Details des erzählerischen Arrangements. Dabei ist vor allem zu bedenken, daß am Anfang der Novelle allein Gualtieri die Rolle des Protagonisten innehat: er macht seine Vasallen mit durchaus vernünftiger Rede auf die Schwierigkeiten der Gattenwahl aufmerksam und überwindet sie dann in überraschender, doch offensichtlich erfolgreicher Weise, indem er eine junge Bauerntochter und Schafhirtin zur Ehefrau nimmt, oder genauer gesagt: einsetzt und einkleidet. Als Protagonist angefochten wird der Feudalherrscher indessen just von dem Moment an, in dem er sich unter den Einflüssen eines nicht näher motivierten „nuovo pensier“ entschließt,

„di volere con lunga esperienza e con cose intollerabili provare la pazienza di lei“. (S. 749)

Aus dem Opfer der Prüfungen erwächst ihm nun die Gegenspielerin, und in einer Atmosphäre, die des Märchenhaften nicht entbehrt¹⁷, entwickelt sich ein Duell, das den heroischen Part eindeutig Griselda zuerkennt.

Daß dem so ist, beweist bald die Umdeutung der „pazienza“ zur „costanzia“ (S. 750), vor allem aber das Leitmotiv des „fermo viso“ – zuletzt gesteigert zum „forte viso“ (S. 754), mit dem Griselda alle Attacken Gualtieris besteht, „come che gran noia nel cuor sentisse“. (S. 750) Dabei sprechen wir hier nicht achtlos von „Attacken“. Als Griseldas „costanzia“ nach ihrer Verstoßung auf den Begriff gebracht werden soll, verkörpern Gualtieris Grausamkeiten nämlich das Wüten der ‚feindlichen Fortuna‘, deren Ertragung einen ‚starken Mut‘ erfordert. So heißt es dann über Griselda, die ihre alten bäuerlichen Kleider wieder angelegt hat:

„ai piccoli servigi della paterna casa si diede, sì come far soleva, con forte animo sostenendo il fiero assalto della nimica fortuna“. (S. 752)

Wenig später kommt dazu ein weiterer, eher versteckter Hinweis. Wie Gualtieri der Verstoßenen zumutet, ihm bei der Vorbereitung der neuen Hochzeit zu dienen, sind seine Worte

¹⁶ Vgl. G. Cavallini, „La decima giornata“, a.a.O. S. 180ff.

¹⁷ Zum „clima fiabesco“ der Novelle vgl. ebda. S. 178

„tutte coltella al cuore di Griselda, come a colei che non aveva così potuto por giù l'amore che ella gli portava, come fatto avea la buona fortuna“ (S. 753).

Beiden Stellen läßt sich entnehmen, daß es Griselda gelingt, die „Fortuna“, welche sie in Gestalt von Gualtieris „nuovo pensier“ überfallen hat, zu ertragen und schließlich zu bezwingen. Zur Bezwingung der „Fortuna“ aber ist nach einer alten Oppositionsformel die „Virtus“ vonnöten, jene „alta virtù“, die Griselda andernorts ausdrücklich zugeschrieben wird. (vgl. S. 749) Gewiß hat diese Opposition in unserer Novelle noch nichts mit der späteren, sozusagen frühbürgerlichen Wendung gemein, welche sie bei Machiavelli nimmt. Handelt es sich dort darum, daß die „virtù“ zur ‚Kanalisation‘ der „fortuna“ eine planende Vorsorge trifft¹⁸, sieht Boccaccio – hier entschieden mittelalterlich – den Sinn von „virtù“ weniger darin, dem Wirken des Geschicks zuvorzukommen, als vielmehr, es in seiner ungeschmälerten Macht heroisch zu bestehen. Auf den Heroismus eines solchen Bestehens der „nimica fortuna“ und ihres „fiero assalto“ legt die Griselda-Erzählung jedoch äußersten Wert. Sie meint damit einen Heroismus, der nicht abwehrt oder ausweicht, sondern erträgt und überwindet. In diesem Verständnis, bei dem Überwindung auch Selbstüberwindung bedeutet, kommt er indessen vorbildlich überein mit der „magnificenzia“, beispielsweise jener des Königs Karls, dessen Ruhm vollendet wird, als er ‚sich selbst besiegt‘.

Demnach ist festzuhalten, daß Petrarca, indem er die Geschichte unter den Leitbegriff einer „oboedientia et fides uxoria“ stellte, die Intentionen Boccaccios zwar nicht verfälschte, sie aber auch nicht in ihrem Zentrum erfaßte. Dieser Mittelpunkt liegt – wie wir gesehen haben – eben keineswegs bei der „fides uxoria“ an sich, sondern bei ihrer gleichsam metonymischen Vertretung eines weiteren und allgemeineren Wertes: der „magnificenzia“, deren höchste Form für das mittelalterliche Bewußtsein dann erreicht ist, wenn Held oder Heldin statt des Gegners oder der widrigen Verhältnisse ihre eigenen Leidenschaften und Machtgelüste bezwingen. Es ist dies – wie etwa der Kontrast zum 16. oder 25. Kapitel des „Principe“ belegt – ein Wert, der spezifisch dem Mittelalter, zumal der Ideologie seiner feudalen Herrschaftsstrukturen, angehört. Von Boccaccio wird er – so können wir bislang konstatieren – als Wert mitnichten in Frage gestellt, vielmehr eher bestätigt und befestigt.¹⁹ Was den Aspekt von Begriff und Form angeht, tritt Boccaccio hier jedenfalls kaum über den Raum höfischer Übereinkünfte

18 Vgl. Niccolò Machiavelli, „Il Principe“, a cura di Luigi Firpo, Torino 1977, S. 120ff. (Kap. XXV)

19 Deshalb erscheint es entschieden überspitzt, Russos Befund vom „apologo della vita feudale“ kurzerhand umzukehren und die Novelle wie M. Bevilacqua als direkte „parodia dissacrante di quella struttura sociale“ zu lesen (vgl. „L'amore“, a.a.O. S. 429).

hinaus – im übrigen bleiben nach diesen Konventionen ja auch die prononciert bürgerlichen Sujets im „Decameron“ durchweg an eine komische, weil von aristokratischem Standpunkt aus distanzierende Erzählperspektive gebunden.

So wenig Boccaccio mit der Griselda-Novelle den feudalaristokratischen Wert in seiner formalen kulturellen Geltung kontestiert, so sehr greift er dafür freilich seine traditionelle gesellschaftliche Zuweisung an. Soll der Erzähler des „Decameron“ als bürgerlich gelten, kann das wohl nur diesen Sinn haben: nicht den der Vorbereitung oder gar Begründung einer Welt neuer Werte, sondern den der vorsichtigen Ablösung alter und essentiell aristokratischer Prinzipien von ihrer strikten Standesgebundenheit. In solchem Sinn führt Dioneos Erzählung folgerichtig die Argumente weiter, mit denen Filomena die Novelle von der Freundschaft Titos und Gisippos eingeleitet hatte, um den großmütigen „opere de' re“ eine noch verdienstvollere „laudevole opera e magnifica usata tra due cittadini“ entgegenzuhalten. Dabei spitzt sich, was vorher Überbietung war, jetzt zum offenen Kontrast zu; denn Gualtieri, der standesmäßig in die Reihe der „re e soldani e così fatta gente“ gehört, begeht statt der „cosa magnifica“ ja eine „matta bestialità“, während die „generose“ „alta virtù“, vor der selbst die wütendste Attacke der Fortuna versagt, demgegenüber in idealer Weise eben bei einem Mädchen aus „niedrigem Stande“ aufgehoben ist.

Dieser Kontrast von „bassa condizione“ und „alta virtù“ ergibt nun neben Griseldas „fermo viso“ das zweite, durch insistente Wiederholung hervorgehobene Leitmotiv der Novelle. Es wird in seiner antithetischen Form erstmals exponiert, als Gualtieri, der noch nicht unter den Launen des „nuovo pensier“ handelt, für die Klugheit seiner Gattenwahl allgemeines Lob erhält, da die Vasallen nach anfänglichem Zweifel zugeben

„che egli era il più savio e il più avveduto uomo che al mondo fosse; per ciò che niun altro che egli avrebbe mai potuto conoscere l'alta virtù di costei nascosa sotto i poveri panni e sotto l'abito villesco“. (S. 749)

Auf die gleiche Art zeigt sich Griseldas nobles Wesen hinter der ärmlichen Erscheinung beim Empfang zur zweiten Hochzeit, den sie in größter Selbstverleugnung durchzuführen hilft „come se una piccola fanticella della casa fosse“:

„venuto il giorno delle nozze, come che i panni avesse poveri in dosso, con animo e con costume donnesco tutte le donne che a quelle vennero, e con lieto viso, ricevette“. (S. 753)

Und damit nicht genug. Wie sie zum Happy Ending erneut standesgemäß eingekleidet wird, beeilt sich der Erzähler hinzuzufügen, daß sie auch in Lumpen das Aussehen einer Herrin verloren habe:

„Le donne lietissime [...] con Griselda n'andarono in camera, e con migliore augurio trattile i suoi pannicelli, d'una nobile roba delle sue la rivestirono, e come donna, la quale ella eziandio negli stracci pareva, nella sala la rimenarono“. (S. 755)

So werden am Ende des „Decameron“ die feudal-aristokratischen Werte von Heroismus und ‚Magnifizenz‘ bewahrt, ja – nicht ohne bemerkenswertes Pathos – verklärt. Gerade zu ihrer Verklärung gehört indessen auch ihre Verallgemeinerung und Verselbständigung, die sich darin erprobt, daß kraftvollste Tugend nun ausgerechnet dort entsteht, wo – dem Status nach – nur „poca possa (vgl. S. 711), oder genauer noch: die allergeringste „possa“ vorhanden ist. Durch solche Verallgemeinerung wird ein Grundbegriff der Nobilität zugleich (wenigstens tendenziell) individualisiert, so daß die alte Juvenalsche Formel „nobilitas sola est atque unica virtus“ („Saturnae“ VIII 20) zu neuer Prägnanz gelangt.

²⁰ Sie offenbart sich im moralisch-gesellschaftlichen Paradox, welches die „alta virtù“ mit „poveri panni“ und einem „abito villesco“ vereint, darauf – in steigender Wiederholung und, Zuspitzung – den „animo e costume donnesco“ mit „panni poveri in dosso“ und schließlich – als zentrale Antithese – das Wesen der „donna“ mit dem Anschein von „stracci“. Wird hier – sozusagen im einen Teil des die paradigmatische Struktur der Novelle bestimmenden Chiasmus – das gesellschaftlich Niedrige zur moralischen Höhe erhoben, deutet sich in seinem anderen Teil eine exakt gegenläufige Bewegung an, die das gesellschaftlich Hohe moralisch erniedrigt. Mit der Diskretion ihrer Bescheidenheit gibt Griselda selbst dieser Tendenz Ausdruck, als sie den Marchese bittet, seine zweite Frau von Stand nicht den gleichen Prüfungen zu unterwerfen wie die erste Frau bäuerlicher Herkunft. Als Motiv dafür erwähnt sie einerseits das zarte Alter der Nachfolgerin, andererseits – und mit größerem Nachdruck – den Umstand, daß die Nachfolgerin eben wegen ihrer feineren Erziehung dem ‚Angriff der Fortuna‘ weniger gewachsen sei als sie selber:

„Ma quanto posso vi priego che quelle punture, le quali all'altra, che vostra fu, già deste, non diate a questa; ché appena che io creda che ella le potesse sostenere, sì perché più giovane é, e sì ancora per-chè in delicatezze è allevata, ove colei in continue fatiche da piccolina era stata“. (S. 754)

20 Vgl. auch die berühmte Rede der Ghismonda („Decameron“ IV 1), welche zur Verteidigung des niedriggeborenen Guiscardo eine ähnliche Argumentationsfigur entwickelt (S. 289): „Raguarda tra tutti i tuoi nobili uomini, ed esamina la lor virtù, i lor costumi e le loro maniere, e d'altra parte quelle di Guiscardo raguarda; se tu vorrai senza animosità giudicare, tu dirai lui nobilissimo, e questi tuoi nobili tutti esser villani“. Im übrigen wird Ghismonda durch die gleichen Indizien („il viso suo con maravigliosa forza fermò“, S. 287) heroisch stilisiert wie Griselda.

Damit aber wird das standesgemäß heroische Verhalten explizit vom gesellschaftlichen Status oder jedenfalls von den „diligence“ standesgemäßer Erziehung dissoziiert, und es ist bereits in der Erzählung jener Chiasmus vorbereitet, mit dem Dioneos Kommentar ihre Bedeutung in Hinsicht auf die Tagesthematik dann folgendermaßen zu resümieren sucht:

„Che si potrà dir qui, se non che anche nelle povere case piovono dal cielo de' divini spiriti, come nelle reali di queglii che sarien più degni di guardar porci, che d' avere sopra uomini signoria?“. (S. 756)

Wie sehr dieser Kommentar tatsächlich die neuartigen Akzente der Novelle trifft, mag zuletzt noch ein vergleichender Blick zu dem Lai „Le Fresne“ der Marie de France zeigen. Man hat ihn immer wieder als einen motivlich verwandten Text oder sogar als eventuelle Quelle neben die Griselda-Erzählung gestellt. So berichtet schon Marcus Landau:

„In Bezug auf die Verstoßung und Wiederverheiratung hat das „Lai del Freisne“ der Marie de France [...] einige Ähnlichkeit mit Boccaccio's Novelle. Der Inhalt des Lai ist ungefähr folgender: Ritter Buron hält seine Geliebte Freisne, deren Herkunft unbekannt ist, bei sich im Hause. Seine Vasallen bereden ihn zu einer ebenbürtigen Heirat und er verlobt sich mit Coudre, der Schwester Freisne's [...] Bei den Vorbereitungen zur Hochzeit benimmt sich Freisne so demüthig und geduldig, wie Griseldis in ähnlicher Lage, bis man durch einen Zufall ihre edle Herkunft erfährt, worauf Buron sie heiratet“.²¹

In der Tat ist die Analogie in den Situationen Griseldas und Fresnes nicht zu übersehen, und auch das Verhalten treuer Liebesergebenheit, das beide an den Tag legen, hat unverkennbare Gemeinsamkeiten. Jedenfalls läßt sich Fresne, als sie von der Hochzeit ihres Herrn und Geliebten hört, ebensowenig Schmerz anmerken wie Griselda:²²

Quant ele sot k# il la prist,
Unques peiur semblant ne fist:
Sun seignur sert mut bonement
E honore tute sa gent.

Wie Griselda hilft Fresne bei den Hochzeitsvorbereitungen und bringt es über sich, sogar der Rivalin ohne Unmutsäußerung zu dienen (V. 375–382):

21 Marcus Landau, „Die Quellen des Dekameron“, 2Stuttgart 1884, S. 158

22 Marie de France, „Lais“, ed. A. Ewert, Oxford 1963, S. 44 (V. 351–354). Auf die Verszählung dieser Ausgabe beziehen sich die folgenden Verweise im Text.

La dameisele es chambres fu;
 Unques de quanke ele ad veü
 Ne fist semblant que li pesast
 Ne tant que ele se curuçast;
 Entur la dame bonement,
 Serveit mut afeit[#]ement.
 A grant merveile le teneient
 Cil e celes ki la veeient.

Aufs neue begegnen wir also der „grant merveile“, einem moralisch-psychologischen Prodigium, das dem Griseldas kaum nachsteht. Indessen ist es eingelagert in einen ganz anderen Erzählablauf, der den außerordentlichen Kasus von Liebe und Demut gegenüber Boccaccio auch mit ganz anderem Sinn erfüllt.

Was im Fresne-Lai vor allem fehlt, ist zum einen das Element planmäßig qualvoller Prüfung, die Griseldas Heroismus provoziert, zum anderen der Aspekt des realen Standesunterschieds zwischen Heldin und Feudalherrn. Im Gegensatz zu Griselda stammt Fresne ja von einem Ritter ab, der unter die „riche humme“ und „chevalers pruz e vaillant“ gerechnet wird. (vgl. V. 5f.) Demnach bleibt ihre „bassa condizione“ bloß scheinhaft, ein Mißverständnis, das durch die Schuld der ‚falschen, hochmütigen, verleumderischen und neidischen‘ Mutter ausgelöst worden ist. (vgl. V. 27f.) Im wesentlichen geht es der Geschichte um nichts anderes als um die providentielle Beseitigung dieses Mißverständnisses: ihr Thema ist das Überdauern adliger Identität unter widrigen Verhältnissen.

Entsprechend ruht der erzählerische Hauptakzent auf den Insignien von Fresnes aristokratischer Herkunft: dem seidenen Tuch („paile“) und dem Ring („anel“), die gewissermaßen den doppelten „Falken“ der Novelle bilden. Sie werden daher bei der Episode der Aussetzung mit besonderer Ausführlichkeit beschrieben, sollen sie doch garantieren, daß

„Bien sachent tuit vereiement
 Que ele est nee de bone gent“. (V. 133f.)

Ebenso ausführlich wird geschildert, wie der Klosterpförtner und dessen Tochter sich des Findelkindes annehmen, wobei „paile“ und „anel“ wiederum eine zentrale Rolle spielen (V. 207–210):

Entur sun braz treve l’anel;
 Le paile virent riche e bel.
 Bien surent cil tut a scient

Im weiteren Verlauf der Erzählung folgen wir dann den Geschicken von Ring und Tuch nicht weniger als denen der Protagonistin selbst. Vollenden muß sich Fresnes Schicksal, sofern sie ihre Standesqualitäten bewahrt, in der Anagnorisis, die das adlige Wesen des Mädchens manifest macht, und zur Anagnorisis kommt es eben durch das Tuch, d. h. das sorgfältig aufgehobene Symbol der „bone (haute) gent“.²³ Durch das Tuch beweist sich die aristokratische Identität der Protagonistin, die bezeichnenderweise auch von ihrem Konkubinat, dem Status einer „suinant“ (V. 323), nicht ernsthaft verletzt werden kann, sowohl äußerlich wie innerlich. Als sie das Brautbett des Geliebten und der Rivalin mit dem „paile“ bezieht, tut sie das nämlich, um in extremer Liebeshingabe nach höfischer Manier den „seignur“ zu ehren (V. 399–405):

Li dras esteit d'un viel bofu;
 La dameisele l'ad veü;
 N'ert mie bons, ceo li sembla;
 En sun curage li pesa.
 Un cofre ovri, sun paile prist,
 Sur le lit sun seignur le mist.
 Pur lui honurer le feseit.

So werden in der liebenden Geduld und in der Distinktion des „honurer“ im Lai „Le Fresne“ dieselben Tugenden gefeiert wie in der Griselda-Novelle, welche auf dem „onorare“ gleichfalls als einem Schlüsselwort insistiert. Verschieden ist jedoch hier und dort die gesellschaftliche Aufteilung oder Funktion der Werte. Bei Marie de France wirkt das generöse Verhalten als Erkennungszeichen sozialer Selbstbewahrung. In ihr behauptet sich – ungebrochen mittelalterlich – die Kongruenz von Standesidentität und höfischem Ideal. Bei Boccaccio dagegen kann aus solcher Kongruenz – wie wir gesehen haben – eine Divergenz werden. Sie läßt die alten Werte zwar bis zur heroischen „magnificenzia“ gesteigert auftreten; doch verdankt sich gerade diese Steigerung des Ideals einer pointiert verallgemeinernden Lösung von der Standesidentität. Derart offenbart das „Decameron“ selbst da, wo es in gewisser Weise am mittelalterlichsten ist, verglichen mit dem altfranzösischen Lai den Vorschein einer neuen Epoche.

23 So wird vorher beim Verlassen des Klosters nachdrücklich betont (V. 291–294): „Ensemble od lui en est alee;/ A sun chastei l'en ad menee./ Sun paile porte e sun anel;/ De ceo li pout estre mut bel.“

Und noch auffälliger (V. 303–306): „La meschine ben l'esgardat;/ En un cofre les afermat;/ Le cofre fist od sei porter;/ Nel volt lesser nē ublier.“